РОЛЯТА НА КЛАВИРНАТА ПАРТИЯ В КАМЕРНОИНСТРУМЕНТАЛНИТЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ.
ИНТЕРПРЕТАЦИОННИ И АНСАМБЛОВИ ПРОБЛЕМИ.

д-р Невенка Трайкова

*Универзитет „Гоце Делчев“ – щип*

***Съотношението оркестрова партия/клавирно извлечение –функции и задачи на пианиста***

Без съмнение според основополагащата работа на Шендерович голяма част от композиторите смятат, че пианото е единственият инструмент, достоен да изрази същността на оркестровата партитура. Шендерович е посветил своето изследване на ролята на пианиста и на работата на пианиста-акомпанятор върху клавир от оркестрово извлечение, където: ”***Клавирната партия се явява не като клавирна творба, а като приспособяване на цветистото, многотемброво, мащабно звучене на симфоничния оркестър към един инструмент – пианото”.*** (Шендерович, с 3).[[1]](#footnote-1)
Тук основният проблем е че на пианистите им се налага да опростяват оркестровата фактура, да я направят по-удобна за изпълнение, съзнателно жертвайки някои елементи от музиката. Той прави важното уточнение, че понятието „опростяване” в никакъв случай не трябва да се разбира като опростяване на клавирната фактура. Създава се рационален подход към споменатото адаптиране на оркестровата партитура към пианото, който допринася за по голяма яснота и удобство на изпълнението.
Малко са авторите които правят клавирни извлечения,
затова една от ключните задачи на пианиста е подбора на редакция.
Най-първо редакцията която ще е най-близка до автора и второ да е по-лесна за изпълнение. Тук не само Шендерович, но и в настоящата дисертация трябва да се позовем на историческата практика, според която голяма част от партитурите на късния ХVІІІ век и на ХІХ са създавани първо за пиано (т.нар. „дирекцион”), след което те са оркестрирани. Известно е , че много малка част от майсторите-романтици са писали партитурите си направо за оркестър.
По-скоро такива автори са изключения и сред тях се нареждат имената на изключителни майстори на оркестрацията като Берлиоз например. Разбира се, трябва да се има пред вид, че когато е създаван клавира (или т.нар. „дирекцион”) композиторите имат пред вид богатството на оркестровия звук. През епохата на романтизма е почти сигурно, че представата на композитора е включвала идеята за тембровата окраска на мелодиката, както и на оркестровата фактура.
От друга страна създавайки първо клавир, особено на първо място композиторите на опери, а донякъде и на солови концерти, са имали предвид и работата в театъра, процеса на разучаване на партиите на певците и хора в операта, както и многобройните форми на домашно и концертно музициране, в което пианото заменя отчасти или напълно оркестъра. Практиката на тези епохи учи също, че клавирът, е бил предназначен за репетиционния процес, за художествената работа в къщи, в учебните заведения или както казах в салонните форми на музициране – а концертната практика е била осъществявана предимно с оркестър. Днес ситуацията е различна - и в учебната практика се набелязва стремеж към своеобразна подготовка за това, че „*Всеки репетиционен процес завършва все пак на концертния подиум и това повишава отговорността на пианиста-корепетитор, както и неговата художествена и педагогическа отговорност”. [[2]](#footnote-2)*

Така стигаме до извода, че става дума за един много сериозен дял от работата на пианиста-акомпанятор и това е основна работа на оперния корепетитор, както и на акомпаниаторите, свързани с педагогическата практика в учебните заведения. Тук се появява следният проблем: трябва рационално да се адаптират трудните места, едновременно с това да се запазят най-съществените елементи от клавира и това изисква много комплексно музикално мислене и много високо развит хармоничен слух.
Работата при акомпанимент, който е преработка от оркестрова партитура изисква още повече идеи и слухови навици при пианиста-акомпанятор. Възниква проблемът, че когато тези творби се изпълняват и пред публика, пианистът трябва да създаде впечатление за мащабността и формообразуването в оркестровата творба, както и артистично да защити изпълнението на солиста. Допълнително се изисква изпълнението на пианиста да е близо до впечатлението за тембровото богатство и различно звучене в оркестъра, както и за различните видове „масивност”, за пространствеността и мащабността на звученето, които да се предадат в изпълнението на клавирната фактура

Различни изследователи се занимават последователно с класификацията и анализа на жанровите форми на всички видове ансамблово музициране с участието на пианото. Интерпретацията на клавирното трио е представена в дисертацията на Белой, Оленев е осъществил изследователски дисертационен труд върху клавирния квинтет. Руските камерноинструментални жанрове – от зараждането си до ХХ век са изследвани от Воскресенска, а крупните ансамбли за пиано и инструменти (клавирен квинтет, секстет и.т.н.) са обект на дисертационния труд на Царегородская, която също е един от източниците в настоящата работа и е интерпретирана по-нататък в структурните и по-специфични идеи на изследването относно комплементарността. Голяма част от авторите, посветили статии или цели трудове на проблема на камерноинструменталното музициране и по-специално на ролята на пианото, са изпълнители-инструменталисти. Това им дава предимството на емпиричния опит, на художественото съпреживяване и интерес, което създава условия, на научно поле пианото да се разглежда във всички негови основни аспекти. Сред трудовете се откроява и този на Шендерович за клавирния акомпанимент.[[3]](#footnote-3) Новият теоретичен проблем, който се поставя в настоящата дисертация е този за комплементарността в съотношението солиращ инструмент/съпровод и също в него за първи път се разглеждат проблемите на клавирния съпровод изключително върху творчеството на съвременните македонски композитори, които са изцяло непроучени. [[4]](#footnote-4)

Идеята, която стои в основата на настоящата дисертация – тази за комплементарността в ансамбловото свирене с пиано е свързана основно с проблема как пианото, взаимодействайки с инструменти от различни групи влияе на формирането на оптималното звучене на ансамбъла. Този проблем има и най-вече естетически измерения, изразени от Матеева по следния начин: *”Камерноансамбловата музика апелира към най-вишите сфери на музикалното съзнание, към възвишените и изтънчени цели и нейното въздействие върху развитието на музикантите е неоценимо”.[[5]](#footnote-5)*

Ансамбловото изкуство според Благой дава възможност на пианиста да се учи не само от идеите и изпълнителските навици на колегите си инструменталисти, но и най-вече от техните похвати на звукоизвличане и инструментални характеристики. Аналогично на това, как средствата на музикалната изразност се свързват и образуват синтез, така и се разгръща спецификата на различните типове ансамбли. Именно този музикален синтез и взаимодействие на инструментите в камерноансамбловото музициране е повод да се говори за комплементарното съотношение на съпровода към инструменталните партии и да се изследват неговите аспекти: конструктивни, ритмически, темброви и пр. Иманентно свойство на ансамбловата музика е взаимодействието на тембрите, а тяхната различност е част от многообразната действителност. Исторически казаните нещa за видoве и характеристики на ансамблово музициране, свързани с имената на редица основни руски и западноевропейски теоретици и изпълнители-теоретици може да се допълнат от факта, че в историята се утвърждават творчески тандеми от големи изпълнители, в които и пианистът и солистът са много ярки. Такива са „двойките” А. Корто-Ж. Тибо - П. Казалс, А. Шнабел - П Фурние, Д Ойстрах - Л. Оборин - С. Кнусевицки, С Рихтер - Н. Дорлиак.

Идеята за интониране е основна и в изследването на формите на камерноинструменталното изпълнителство и обуславя комплементарната природа на клавирния съпровод. Класическите изпълнителски похвати, използвани в различните инструменти взаимодействат с пианото и се създава една невероятна „сплав” между тях. В руската аналитична литература, която е богата на тема основи на клавирния съпровод се говори за свойствата на доближаване и взаимодействие на интонирането при различните инструменти с това на пианото. По отношение както на ансамбловите партии, така и на клавирната партия се откроява тип интониране и тип изпълнение, които са нехарактерни за соловото и оркестрово свирене. Съответно търсеното единство на типа интониране – при различни инструменти - и пианото в ансамбъл води след себе си и специфични изпълнителски изразни средства в клавирната практика.
Съвременната клавирно-ансамблова практика се отличава с интензивност, богатство на репертоара, търсения в областта на нови технически средства и звучности. Център на проблема е закономерността на взаимодействие на изразните средства на пианото с другите инструменти в ансамбъла. Тук се откроява проблемът за адекватното изпълнителско интониране на пианиста в контекста на инструменталния ансамбъл.
Пианистът трябва да може:
1) да изрази потенциала на пианото като синтезиращ и универсален инструмент;
2) да открои спецификата на ансамбъла , в който свири и да следва неговите закономерности;
3) да свърже интерпретацията и клавирната техника с интерпретацията и техниката на солиста.

Всичко това е основополагащ момент, който е в основата на идеята за комплементарността и ролята на пианото в ансамбловото музициране. Накратко ще разгледам и спецификата на формирането на проблема на комплементарността на пианото и солиращия инструмент при свирене на оркестрови клавири.

В края на кратките бележки върху ролята на съпровода в музикално-сценичните жанрове трябва да се отбележи и специфичната роля на съпровода при оперните творби, в които властва лайтмотивната техника. Така при Р. Вагнер и Р.Щраус – основните й създатели – откриваме специфични изисквания и насищане на оркестровата, а това значи и „превода” и в клавирна тъкан на оперните и вокално-камерни творби с лайтмотивни елементи, които пианистът трябва да познава, да изтъква и рефлектира в цялостната интерпретация на творбите. С това като че ли цялата сложност и все по-всестранно натоварване на пианиста при изпълнение на оперни шедьоври (т.е. от клавир) и при изпълнение на камерно-вокални творби, както и отговорността му при концертна интерпретация на същите нараства неимоверно много.
Поради това и в повечето страни и в повечето висши учебни заведения при специализацията и образованието на пианистите се обръща специално внимание и на обучението по клавирен съпровод. Обаче това не е и практика и при нас, както споменах в увода.
Понеже днес концертната и звукозаписната дейност е невъзможна без участието на специализирани пианисти, притежаващи съответните познания и техники, свързани със специфичните изисквания на видовете съпровод, сигурна съм, че се нуждаем от такава подготовка на пианистите в училищата.

В исторически план това не е нова практика – например още в трактата (систематичен анализ на известна [тема](http://mk.wikipedia.org/w/index.php?title=Тема&action=edit&redlink=1)) на Кванц[[6]](#footnote-6), за акомпаняторите е посветена специална глава, в която се казва следното:

„*Всеки един солист, който свири соловия глас, притежавайки умелост в концертирането и соловото изпълнение, да се откаже от тази своя претенция, и тогава, когато се свързва с акомпанимента в творбата да се подчини, в един вид робство на музиката на цялото. Към това трябва да се прибави и че нищо не трябва да пречи на мелодията и да я затъмнява откъм нейната красота и съдържание. В противен случай съотношението на мелодията и акомпанимента ще бъде свързано с преголямо объркване и ще се намали сръчността и красотата на творбите”.*

Идеята за „симфонизация на пианото”, както и на клавирната музика като такава е налице още от Бетовен. По-нататък тя обхваща като мощна вълна редицата големи майстори на романтизма като Шуман, Лист, Дворжак, Брамс, Сибелиус, Скрябин и майсторите от ХХ век – Прокофиев, Барток и.т.н. Известно е, че звученето на „цял оркестър” е било квалификация, използвана за пианистичното майсторство и качеството на пианизма на големи инструменталисти както Ф.Бузони, Рубинщайн, К.Арау, К.Хаскил и др. Органовите и клавирни преработки на Бузони например са създадени именно с идеята да „се вложи” оркестровият звук в багрите на клавирната преработка. Например неговата „Шакона” по същността си е вид клавирна „оркестрация”, като се има пред вид, че клавирната фактура е разгърната в невероятни багри и максимално доближена до богатството на оркестъра. Подобни са и някои опуси на Рахманинов, както и прочутите му „Вариации”, защото в тях, в пианизма на Рахманинов също се разкрива светът на оркестровата мощ и багри, разбира се солидно защитен с много клавирни трудности и изпълнителски задачи.
В книгата си „*Въпроси на клавирната методика и изпълнителство*” Баренбойм отбелязва, че диригентът и блестящ пианист Блуменфелд развива в своите ученици представите за въплъщаване на оркестрова звучност в клавирите. Познаването на оркестровите щрихи, както и на оркестрацията спомага да се обогати и разкрие същността на звученето. Става ясно, че т.нар. оркестрово звучене в пианото се осъществява не чрез „буквално” пренасяне на оркестровата фактура на пианото, а чрез редица клавирни похвати и фактурни идеи, чрез които се използват тембровите и технически възможности на пианото.
Потвърждение на това се открива в статията на Благой „*За изпълнението на клавири на оркестрови творби”.* Според него:” *Изпълнението на клавири на оркестрови творби най-често се оказва взаимосвързано с големи трудности: на пианиста в такива случаи му се налага да осъществява собствена транскрипция на клавирното приложение, като насочва вниманието си към клавирните възможности и тембър или образувайки собствена концепция за „клавирното оркестриране*” т.е. спецификата на клавирните тембри, посредством които може да се доближи до оркестровите.

Разбира се казаното не изключва способите на облекчаване на фактурата. Например в клавирите на оперите на Вагнер се забелязва значително усложняване, свързано с техниката на оркестрацията. Трудностите нарастват все повече при изпълнение на клавири на творби от, Пучини , Р.Щраус и др. Процесът на подобно усложняване се наблюдава и при клавирните извлечения към концерти за пиано. Много често в концепцията на композиторите е заложена идеята за „двата големи инструмента” – пианото и оркестърът да осъществят помежду си „*своеобразно състезание*”. Принципът на оркестрово мислене, още по-точно – принципът на симфонично мислене, лежи в клавирните партии на концертите – като много ярък пример могат да се дадат концертите за пиано на Брамс, Чайковски и др., предизвиква подобно разгръщане на огромните възможности и противопоставяне на пианото и оркестър при най-сложните образци на клавирния концерт.

1. Шендерович, Творческие и педагогические аспекты деятельности концертмейстера, М., 1987, с 45. [↑](#footnote-ref-1)
2. ## Шендерович, Творческие и педагогические аспекты деятельности концертмейстера, М., 1987, с84

 [↑](#footnote-ref-2)
3. Шендерович, Клавирное сопровождение – проблемы, М., 1986. [↑](#footnote-ref-3)
4. Сб.ст. «Камерный ансамбль» под редакцией К.Аджемов, М.,1988. 24= Статии: Д.Благой, «Искусство камерного ансамбля и музыкально-педагогический процесс», с 201л [↑](#footnote-ref-4)
5. Шендерович, Творческие и педагогические аспекты концертмайстера,М., 1987, с 987, с33. [↑](#footnote-ref-5)
6. Кванц „***Опит върху правилното свирене на напречна флейта***”
(Quantzt, OnplayingtheFlute) , In<http://www.4shared.com/office/X4gxuIaJ/Quantz__On_playing_the_flute__.html> [↑](#footnote-ref-6)